

التَّواصُلُ الأدَبِيّ

مجلة نصف سنويّة محكّمة ومفهرسة

تعنى بقضايا الأدب العام والمقارن والنّقد والتّرجمة

تصدر عن مخبر الأدب العام والمقارن

جامعة باجي مختار / عنابة (الجزائر)

رقم المجلّد: 08 / رقم العدد: 02 الرّقم التّسلسلي: 13 / جوان 2019

ر.ت.م.د: ISSN: 1112-7597 / ر.ت.م.د.إ: EISSN 2588-2333

رقم الإيداع: Dépôt légal: 2007-4999

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة باجي مختار – عنابة –
كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية







مجلة نصف سنوية محكّمة ومفهرسة
تعنى بقضايا الأدب العام والمقارن والنّقد والتّرجمة
تصدر عن مخبر الأدب العـام والمقارن

إدارة المجلة: أ.د/ عبد المجيد حنون
رئيسة التحرير: أ.د/ سامية عليوي

أمانة التّحرير:

- أ.د/ سامية عليوي .... alliouі.samia620@gmail.com
- د/ خضرة حمراوي .... hamraouikhadra86@gmail.com
- أ/ سليم لسود .... la.salimhoho@gmail.com

رقم المجلد: **08** / رقم العدد: **02** .... الرقم التسلسلي: **13** / جوان **2019**

منشورات مخبر الأدب العام والمقارن

ر.ت.م.د: **ISSN: 1112-7597** / ر.ت.م.د إ: **EISSN 2588-2333**
رقم الإيداع: **Dépôt légal: 2007-4999**



العنوان: مخبر الأدب العام والمقارن

كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية

جامعة باجي مختار / عنابة

ص.ب. 12 عنابة – 23000 / الجزائر

الموقع الإلكتروني: llgc.univ-annaba.dz

البريد الإلكتروني: ettawassol.eladabi@gmail.com

التّرقيم الدّولي الموحّد للمجلّات: ISSN 1112-7597

ر. ت. م. د.إ: EISSN 2588-2333

رقم الإيداع القانوني: Dépôt légal: 2007-4999



الهيئة الفخرية:

1/ أ.د. مختار نويوات (جامعة باجي مختار – عنابة–)/ الجزائر

2/ أ.د. بيار برونال (جامعة الصوربون)/ باريس

3/ أ.د. حسام الخطيب (جامعة قطر)/ قطر

4/ أ.د. يوسف بكار (جامعة اليرموك)/ الأردن

5/ أ.د. عز الدين المناصرة (جامعة فيلادلفيا)/ الأردن

لجنة العدد العلمية:

1– أ.د. عبد المجيد حنون (ج. عنابة) / الجزائر

2– أ.د. محمّد إبراهيم حوّر (الجامعة الهاشميّة)/الأردن

3– أ.د. صالح ولعة (ج. عنّابة) / الجزائر

4– د. محمود عبد الغفار غيضان (ج. القاهرة)/ مصر

5– أ.د. رشيد شعلال (ج. عنابة) / الجزائر

6– أ. د. عبد الحليم حسين الهروط (ج. العلوم الإسلامية العالمية) / الأردن

7– أ.د. عبد الرّحمن تيبرماسين (ج. بسكرة)/ الجزائر

8– د.عباس يداللهي فارساني (ج. تشمران–الأهواز)/ إيران

9– أ.د. صالح بورقبي (ج. عنّابة) / الجزائر

10– أ.د. نادية هناوي سعدون (ج. المستنصرية)/ العراق

11– أ. د. مليكة بن بوزة (ج. الجزائر 2) / الجزائر

12– أ.د. هالة بن مبارك (ج. تونس) / تونس

13– د. نصر الدّين بن غنيسة (ج. بسكرة) / الجزائر

14– د. أحمد يحي علي (ج. عين شمس–القاهرة)/ مصر

15– أ.د. بشير إبرير (ج. عنابة)/ الجزائر

16– أ.د. بينيديكت لوتوليي (ج. لاريونيون)/ فرنسا

17– د. حميد بوحبيب (ج. الجزائر 2) / الجزائر

18– د. ن. شمناد (جامعة كيرالا)/ الهند

19– أ.د. وحيد بن بوعزيز (ج. الجزائر 2) / الجزائر

20– أ.د. حيدر غيلان (جامعة صنعاء)/ اليمن

21– أ.د. رشيد قريبع (ج. قسنطينة)/ الجزائر

22– د. حافظ عبد القدير(ج. بنجاب– لاهور)/ باكستان

23– أ.د. حفيظ ملواني (ج. البليدة) / الجزائر

24– أ.د. محمّد القرعان (ج. اليرموك)/ الأردن

25– د. سميرة صويلح (ج. عنابة)/ الجزائر

26– أ.د.محمود علي حسينات (ج. اليرموك) / الأردن

27– أ.د. عباس بن يحي (ج. المسيلة) / الجزائر

28– أ.د. مايا بوطغو (ج. فرجينيا)/ الولايات المتحدة الأمريكية

29– د. جلال خشّاب (ج. سوق أهراس) / الجزائر

30– أ.د. مصطفى كيحل (ج. عنّابة) / الجزائر

31– د. مديحة عتيق (ج. سوق أهراس) / الجزائر

32– د. فلة بن عابد (ج. عنّابة) / الجزائر

33– د. آمنة بن منصور (ج. عين تيموشنت)/ الجزائر

34– د. محمّد بكادي (م.ج. تامنغست) / الجزائر

35– أ.د. سامية عليوي (ج. عنّابة) / الجزائر

شروط النشر في المجلة

الشّروط الشّكليّة:

1. يُكتب البحث وفق النّموذج* المعدّ سلفًا، بعد تحميله من صفحة المجلة على البوابة الإلكترونية للمجلّات العلميّة (ASJP) من خلال النّقر على خانة "تعليمات للمؤلّف".

2. يُكتب البحث في نسخة إلكترونيّة بصيغة word في صفحة مقاسها (16×24 سم)، مع أطراف هامشية للصفحة على الشكل التالي: 2.5 سم من أعلى الصفحة، و2سم من أسفل الصفحة ومن يمينها وشمالها.

3. لا يجب أن يتجاوز حجم المقال الـ25 صفحة و لا يقلّ عن 15 صفحة.

4. تكتب البحوث العربية بخط (Traditional Arabic) حجم16، والهوامش14، أمّا البحوث الأجنبية، فتكتب بخط (Times New Roman) مقاس14، والهوامش12.

5. تكون الهوامش آليّة وفي آخر المقال، ويوضع رقم الهامش في المتن بين قوسين مرتفعًا عن سطر الكتابة، أما في الحاشية فيكون رقم الهامش من غير قوسين وفي مستوى سطر الكتابة.

6. تكون المسافة بين الأسطر في المقالات المكتوبة بالعربية 1 سم، أمّا البحوث المكتوبة باللغتين الفرنسيّة أو الإنجليزيّة فتكون المسافة 1.15 سم.

7. يُرفق البحث بملخّص باللّغتين العربيةّ والإنجليزيّة، (لا يقل عن خمسة أسطر ولا يزيد عن العشرة)؛ تحدّد فيه الإشكالية وأهمّ العناصر والنتائج؛ ويُرفق بكلمات مفتاحية (باللّغتين) لا تقلّ عن خمس كلمات ولا تتجاوز العشرة.

8. تُخصّص الصّفحة الأولى من المقال لكتابة العنوان بالبنط العريض(بحجم 20 إن كان بالعربيّة و18 إن كان بغيرها) وسط السّطر، ويكون تحته من جهة اليسار اسم

المؤّلف (اسم ثلاثي على الأكثر)، ثم تحته اسم المؤسّسة أو الجامعة التي ينتمي إليها الباحث، ويليه البريد الإلكتروني.

9. باقي الصّفحة الأولى يخصّص لكتابة الملخص باللّغتين جنبًا إلى جنب (كما هو موضّح في النّموذج المرفق)* بحجم خط 12 بالعربية و 11 بالإنجليزيّة، ثمّ الكلمات المفتاحيّة.

10. تكتب العناوين الرّئيسيّة في المقال بحجم 16 (غليظ Gras) من أوّل السّطر، أمّا العناوين الفرعيّة فتُزاح عن أوّل السّطر بمسافة 1 سم، وتكتب بحجم 14 (غليظ Gras).

11. إن كان المقال يحتوي على أشكال وجداول فالأوْلى أن تكون في شكل صورة لتفادي وقوع أي خلل، وإلّا فتوضع في آخر المقال مع وضع علامة للإحالة عليها.

12. لا يترك فراغ قبل الفاصلة والنّقطة وعلامات التّعجّب والاستفهام، ويكون الفراغ بعدها وجوبًا، كما لا يترك فاصل بين الواو وما بعدها.

13. يكون رأس الصفحة آليًّا ومتمايزا بين صفحة فرديّة وزوجية كما هو مبيّن في النموذج المرفق*. يكتب في رأس الصفحة الأولى اسم المجلة ورقم المجلّد والعدد وسنة الإصدار...، وفي التالية يكتب اسم صاحب المقال (اسم ثلاثي على الأكثر) وعنوان البحث (مختصرا).

الشّروط الموضوعيـة:

1. تنشر المجلة البحوث والدّراسات العلمية الأصيلة التي تعنى بقضايا الأدب العام والمقارن والنقد والترجمة، شريطة ألاّ تكون منشورة بأيّة صيغة كانت، أو مقدّمة للنّشر.

2. يُرفق المقال بتعهّد موقّع من طرف المؤلّف يؤكّد عدم نشر المقال، أو تقديمه للنّشر في أيّة جهة أخرى.

3. تنشر المجلة البحوث باللّغة العربية أساسا، وباللّغتيْن: الفرنسية أو الإنجليزية.

4. تُنشر المقالات المترجمة شرط أن ترفق بالنّص الأصلي.

5. يتحمّل الباحث مسؤولية تصحيح بحثه وسلامته من الأخطاء.

6. تخضع كلّ البحوث للتّحكيم العلمي، ويخطر الباحث بالنّتائج.

إجراءات النّـشر:

1. لا تعبّر المقالات بالضرورة عن رأي المجلّة.
2. يخضع ترتيب الموضوعات لاعتبارات فنّية لا غير.
3. لا يشترك في المقال الواحد أكثر من مؤلّفين اثنين (02).
4. لا تُعاد البحوث إلى أصحابها نُشرت أم لم تُنشر.
5. يُشترط لنشر المقال أن يُدرج الباحث قائمة المصادر والمراجع (ببليوغرافيا المقال) منفصلةً عبر حسابه على البوّابة.
6. لا يحقّ للباحث الذي نُشر مقاله بالمجلّة أن يُعيد نشره مرّة أخرى بأيّ صيغة كانت، إلّا بإذن كتابي من رئيس التّحرير.
7. حقوق النّشر والطّبع محفوظة لمجلّة "التّواصل الأدبي" ولجامعة باجي مختار/عنّابة.

* ترسل البحوث على عنوان المجلّة عبر البوّابة الجزائريّة للمجلات العلمية (ASJP) بصفة حصرية، عبر هذا الرّابط:

http://www.asjpcerist.dz/en.PresentationRevue/82

* للاستفسار الرّجاء التّواصل عبر البريد الإلكتروني للمجلّة:

ettawassol.eladabi@gmail.com

تقييم المقالات:

1. تُعرض المقالات على للتّحكيم السّري عبر البوابة الجزائريّة للمجلّات العلميّة حصرًا.

2. كلّ مقال لا يحترم الشّروط الشّكليّة في كتابته يتمّ رفضه تلقائيا ولا يحال على التّحكيم.

3. في حال استيفاء المقال لشروط النّشر، تقوم هيئة التّحرير باختيار محكّميْن اثنين، وقد تستعين بثالث لترجيح أحد الرأييْن إن كان بينهما اختلاف في قرار القبول أو الرّفض.

4. تكون ملاحظات المحكّمين إمّا بالقبول، أو بالقبول مع تعديل كبير أو بسيط، أو بالرّفض.

5. لهيئة التّحرير صلاحيّة قبول أو رفض أيّ مقال أو بحث دون إبداء الأسباب، وذلك وفق ما تقتضيه الموضوعيّة العلميّة.

أحكام ختامية:

1. العضوية في إدارة المجلة طوعية.

2. النشر في المجلة مجاني.

3. لا يُدفع للباحث مكافأة عن نشر بحثه في المجلة.

الـفـهــرس

المـوضوع الصفحة

الكلمة الافتتاحية

على دروب العلم، وبوّابة الوفاء لقرّائها، تفتح مجلّة "التّواصل الأدبي" صفحات عددها الثّالث عشر أمامكم، ثريّة كما عوّدتكم، متأنّقة من أجلكم لتكون في مستوى تطلّعاتكم.

وإرضاء لأذواق قرّائها، تنوّعت مقالاتها بين دراسات نقديّة اتّخذت الشّعر مطية لها، وأخرى اتّخذت النّثر منبرا لتقدّم دراسات، نظنّها جديرة بأن توضع بين أيديكم، علّها ترضي فضولكم، وتشبع تطلّعاتكم، وتثري معارفكم.

تنقسم مقالات العدد إلى قسميْن، قسم باللّغة العربية والآخر باللّغة الفرنسية.

وقد تنوّعت مقالات العدد المكتوبة باللّغة العربية بين مقال حول الأدب المقارن حقلا معرفيا في الجزائر، وقصيدة التّفعيلة بين سلطتيْ الواقع والمجاز، وأسلوبية الانزياح من خلال الحفر في قصائد أدونيس، والانزياح التّصويري من خلال مدوّنة ارتضى كاتب المقال أن تكون أشعار تركي الرّميلي، وشعرية المفارقة في سرد المحتمل؛ لتنقلكم المجلّة عبر صفحاتها للوقوف عند يلمسلاف ومفهوم النّص ثمّ تدعوكم في مقال معرفيّ من خلال فلسفة التّعرية المعرفية، ثم الجناس في الدّراسات البلاغية الحديثة؛ ونختم العدد بمقال باللّغة الفرنسية حول الشّعرية الرّوائية من خلال كتابات رولان بارث.

وككلّ عدد، يخضع ترتيب المقالات في المجلّة لاعتبارات تقنية لا غير. وتُنشر المقالات حسب تواريخ وصولها إلى المجلّة وخضوعها إلى تقييم الخبراء، فنحن نسعى بكلّ جهودنا أن نكون في مستوى تطلّعات كتّابنا الأفاضل.

استطاعت المجلّة –بفضل جهود فريقها العلمي والتّقني– أن تحصل على شهادة من معامل التأثير العربي لعام ألفين وثمانية عشر، وهي نتيجة نتشرّف بها جميعا،

لذلك، تتقدّم المجلّة بتهانيها الخالصة إلى فريقها العلمي وطاقمها التّقني على هذه الشّهادة. كما تزفّ إليكم نبأ إدراجها في قاعدتيْ بيانات 'المنهل' و'معرفة'، وذلك كلّه بفضل جهودكم المستمرّة سعيا إلى رقيّ المجلّة ووصولها إلى جهات الكون الأربعة؛ فهنيئا لنا بهذا الإنجاز الذي كان ثمرة جهودكم جميعا، فبارك الله فيكم وأثابكم على تعبكم.

وفي الأخير لا تنسى رئيسة التّحرير أن تقدّم الشّكر الجزيل لجنديّ الخفاء، سكرتير التّحرير السيّد سليم لسود الذي لم يدّخر جهدا منذ أن تولّى مهمّة إخراج المجلّة تقنيا، فلم ينِ ولم يتوانَ يوما في بذل الجهد الكبير لإخراج المجلّة في أبهى حلّة ترتضيها تطلّعاتنا جميعا، فله منّي الشّكر الجزيل، على الجهد المبذول، والصّدق في العمل.

فقراءة ممتعة مفيدة نتمنّاها لكم.

رئيسة التّحرير:

أ.د. سامية عليوي

EISSN 2588-2333 ﴿التـواصل الأدبي﴾ ISSN 1112-7597
العدد التسلسلي: 13 ـ جوان 2019 المجلد:08 / العدد: 02

الانزياح التصويري ودلالاته في شعر تركي الزميلي
العدول الاستعاري أنموذجًا

د. علي أحمد أبوزيد محمد
جامعة الملك خالد وجامعة الأزهر الشريف
aliabozed30@yahoo.com

تاريخ الإرسال: 2018/11/17
تاريخ القبول: 2019/02/12

الملخص:

اهتم البحث بالكشف عن جماليات الانزياح الاستعاري، وبيان قيمته الفنية والنقدية، وإيضاح معالم التلاقي والتباين بين رؤية النقد المعاصر وإشارات مدونة النقد العربي القديم، ولم أعتمد منهج الموازنة، لاختلاف الأزمان والبيئات والوسائل والأدوات المؤدي إلى تباين الرؤى والأفكار.

وقد اشتمل البحث على مطلبين، الأول تنظيري: ركزت فيه على تجلية الخلط الذي شاب مفهوم الانزياح في الدراسات الأسلوبية المعاصرة، مبيِّنًا أسباب هذا الخلط، مرجحًا بالدليل أقرب الاصطلاحات إلى المفهوم، ثم قمت بتدوين جهود نقاد العرب القدامى، وإشاراتهم وإرهاصاتهم التي تمس جوهر المصطلح في رؤيته المعاصرة، وإبراز رؤية القدامى والمحدثين في حدود الاستعارة وجمالياتها. واخترت للدراسة التطبيقية مدونة شاعر سعودي معاصر، اهتم بدراسة اللسانيات، هو الشاعر تركي الزميلي، لما لمست في مدونته الشعرية من انعكاس أثر دراساته اللسانية في نتاجه الشعري.

الكلمات المفتاحية: الانزياح – الدّراسات الأسلوبيّة – الاستعارة – تركي الزميلي – الشّعر.

Abstract

The research concerned the detection of the aesthetics of displacement، and the statement of its technical and monetary value، And to clarify the parameters of the convergence and difference between the vision of contemporary criticism and the references of the old Arab blog، I did not adopt the method of differentiation، To the different times and environments، methods and tools leading to the divergence of visions and ideas، It was necessary to avoid this fallacy، This monetary fallacy had to be avoided.

The research included two requirements، the first of which is theoretical: it focused on the crystallization of the confusion that has taken place in the concept of displacement in contemporary stylistic studies، Indicating the reasons for this confusion، The guide cited the earliest terms to the concept، So I have recorded the efforts of Arab critics and their references، which touch on the essence of the term in contemporary critical studies، And highlight the vision of the old and modern in the limits of metaphor and aesthetics.

I chose the applied study of the blog of a contemporary Saudi poet، interested in the study of linguistics، is the poet Turki Zamili، because I touched in his blog poetic reflection of the impact of his linguistic studies on his poetry.

Key Words:** **Displacement, Stylistic studies, Metaphor, Turki Zamili, Poetry.

تقدمة:

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيدنا مُحَمَّد الصادق الأمين، وعلى آله وصحبه أجمعين.

وبعد،

فإن العدول أو الانزياح أو الانحراف من المقاييس النقدية، ذات الأثر الفاعل في الحكم بجودة الأعمال الأدبية، ولقد أكسب مفهوم الانزياح الدراسات النقدية الأسلوبية واللسانية الحديثة ثراء في الدرس والتحليل. وجماليته تكمن في خروجه عن الاستعمال المألوف، ما حدا به أن يكون أحد أهم الركائز في التمييز بين التعابير الفنية وغيرها، كما أنه يزيد من شعرية التصوير في النص، وإحداث حالة من الاندهاش والتعجيب لدي المتلقي، ما يدفعه إلى شحذ همته وإعمال فكره في البحث عن التأويلات المناسبة، واستنطاق النص للاستمتاع بجماليات التصوير، إذ الخطابات الشعرية تعبير عن العوالم الداخلية والخارجية للمبدع بطرائق غير مباشرة.

وتستنتج أهمية الشيء ومكانته من كثرة إطلاقاته الدلالية، فالإطلاقات على مقياس الانزياح الأسلوبي قد جاوزت أربعين اسمًا، ولا غرو أن هذه الكثرة تشير إلى أهمية ما يحمله المفهوم، وإلى أصالته وعراقته، وحجم ما خط فيه من دراسات[1].

ولا شك في أن شيوع المصطلح في كتابات الباحثين المعاصرين، قد شابه كثير من الخلط والاضطراب، الذي قد يعزا إلى اضطراب الترجمات وانحرافاتها، فقد رأى د. عبد السلام المسدي : أن "مصطلح (L'écart) عسير الترجمة لأنه غير مستقر في متصوره، لذلك لم يرض به كثير من رواد اللسانيات والأسلوبية فوضعوا مصطلحات بديلة عنه "[2].

ويعد اسم العدول "أقرب الدلالات المفهومية إلى البلاغة العربية القديمة[3]، وقد عده بعض الباحثين أفضل ترجمة للمفهوم الشائع عند الأسلوبيين الغربيين (L'écart)[4]، وإن كان في استعمال مصطلح العدول إحياء لمصطلح تراثنا البلاغي، إلا أنني عدلت عنه في العتبة الأولى من هذا البحث إلى الانزياح، وذلك لكثرة استعمال الأخير في الدراسات الأسلوبية المعاصرة، ولأمن اللبس إن في الدلالة أو المفهوم بعد شيوع المصطلح، كما أن مصطلح العدول قد استخدم في التراث في غير السياقات البلاغية أو الفنية .

وقد أدى الاهتمام المتزايد بالتصوير الشعري – من قبل النقاد والدارسين المعاصرين – إلى النظر إلى القصيدة المعاصرة على أنها تفكير تصويري، ولعل السر في ذلك، أن الصورة المباشرة، والعبارات العاطفية التلقائية أو الفاترة لم تعد تسعف شعراءنا المعاصرين، في نقل خوالجهم النفسية المتخمة بتعقيدات الحضارة الإنسانية الجديدة، لذا لجأوا إلى ابتكار وسائل توظيفية جديدة، تلائم عوالمهم الداخلية والخارجية، فإحساس الإنسان بالصورة والتعبير عنها تطور على مدى الأعوام والأزمان، ثم كان لتعقيدات الحياة البشرية الجديدة وتشابكها أثره في تعتيم الصورة ودلالاتها، وبعدها عن البساطة والعفوية.

ويعد التشكيل الاستعاري من أهم الوسائل التصويرية، التي يتحقق من خلالها إجراءات العدول أو الانزياح تحققًا تامًّا، إذ إنها تعني : استخدام اللفظ في غير ما وضع له، لذا فهي – إن صح التعبير– تعد " أمَّ الانزياحات الدلالية وأرقاها "[5]، وقد تحقق هذا التصوير الانزياحي عن طريق الاستعارة في شعر تركي الزميلي، إذ القارئ لمجموعته الشعرية المطبوعة "مدد" يلحظ أنه أمام سرديات شعرية، تتسم بغزارة التصوير، وتعدد تشكلاته وأنماطه، وتنوع مصادره، فتارة نراه يعبر بالصورة المشاهدة المحسة عن المعني الذهني أو الحالة النفسية، ثم يرتقي بالصورة التي يرسمها؛

فنراه يكسبها الحركة والحيوية المتجددة؛ فيهب المعاني العقلية هيئة حسية مدركة، وفي حين آخر نجده ينطق الجمادات أو عناصر الطبيعة الصماء؛ فيحيلها كائنًا حيًّا متوهمًا، أو يعمد إلى تراسل الحواس، فيقارض بين وظائف حواسه، وغير ذلك من ألوان التصوير، التي تعمل على نقل المتلقي إلى عالم أرحب وأفق أوسع، وهذا هو دأب الشعر الجيد الذي لا يعمد إلي الحقائق المجردة فيعبر عنها بهيئتها، بل يسلم هذه المواد الأولية إلى الخيال الجامح؛ فيحيلها محسوسات تفعم بالحياة؛ فتثير الاهتمام، وتجذب الانتباه، وتبعث علي الإمتاع .

وقد تكوَّن البحث من مطلبين، خصصت الأول للجانب التنظيري؛ وجاء بعنوان: " **العدول الاستعاري .. أصالة ومعاصرة**".

وخص المطلب الثاني بالتطبيق، وأتي بعنوان: " **أنماط الانزياح الاستعاري ودلالاته في شعر الزميلي** ".

1- العدول الاستعاري .. أصالة ومعاصرة

تعد الاستعارة من أروع وسائل التصوير البياني؛ إذ إنها " تعبر عن الغرض في تصوير بارع بلفظ قليل، له أثره في نفس السامع من غير إطالة ولا إطناب "(6)، وتكمن براعة التصوير الاستعاري في أنه يبعث على استحضار صورة جديدة، هي صورة المشبه أو المشبه به المحذوفة، لذا كان التقارض المتحقق عن طريق الإجراء الاستعاري من أتم الانزياحات التصويرية وأرقاها، لأن التصوير الاستعاري " قادر على إقامة علائق ودلالات جديدة بين الموجودات الخارجية تعتمد على الاتحاد والامتزاج لا على المقارنة والتمييز"(7).

هذا التماهي بين أركان الصورة الاستعارية، واختراق قوانين الطبيعة اللغوية يدفعان المتلقي إلى استنطاق غير طبيعي للغة، يجافي الدلالات الدانية التي يشف عنها التركيب، ومن ثم يرتكز الانحراف الاستعاري على طاقات إيحائية تتوشح

الرمزية، يتحدان في إحداث الأثر الفني والنفسي، فحضور أحد أركانها وغياب الآخر، يعمل على " إحداث التوتر الإنساني والقلق الروحي....فالإيحاء وثيق الصلة بالصورة الاستعارية الجيدة، وهو عنصر ضروري لإيصال التجارب منظمة "(8).

ويتحقق في الانزياح الاستعاري ما يصبو إليه النقاد المحدثون من ضرورة انعكاس العواطف والأحاسيس، فالاستعارة تجعل "القارئ أو السامع يحس بالمعنى أكمل إحساس وأوفاه، فتصور المنظر للعين، وتنقل الصوت للأذن، وتجعل الأمر المعنوي ملموسًا محسًّا "(9)، فالتشكيل الاستعاري هو لسان وجدان المبدع؛ لأن الصورة الاستعارية لا تصدر إلا عن تأمل وتفكير لا يأخذ طابعًا عقليًّا بحتًا، بل يختلط بالشعور والخيال وأعماق النفس، فهي إذن نابعة من النفس الإنسانية، وليست ظلًّا للعالم الخارجي، وتأسيسًا على ذلك أصبحت الصورة الاستعارية كفيلة بأن تثير فينا انفعالات وجدانية متنوعة(10)، هذا ما لم يغفله نقادنا القدامى، فأبو هلال العسكري يقول – في معرض حديثه عن الاستعمال الحقيقي والاستعارة –: "وفضل هذه الاستعارة وما شاكلها على الحقيقة أنها تفعل في نفس السامع ما لا تفعل الحقيقة "(11).

وقد أجمعت كافة الدراسات النقدية – قديمها وحديثها – على أن التصوير الاستعاري هو جوهر الشعر ودعامته(12)، إلا أن هذه المزية للتشكيل الاستعاري، لا تؤول إلى الدلالة المعنوية، التي دلف إليها المبدع، بل إلى الطريق التي سلكها لإثبات المعنى وتأكيده في نفس المتلقي(13)، فالمعنى الاستعاري "لا يقدم بطريقة مباشرة، بل يقارن أو يستبدل بغيره على أساس من التشابه"(14)؛ لذا عد التصوير الاستعاري أقوى وأعمق إيحاءً من التصوير التشبيهي، لما يتضمنه التشكيل الاستعاري "من سعة الدلالة وقوة التصوير"(15)، إذ الاستعارة " تمزج بين الشعور واللاشعور، ولما

كان اللاشعور هو مثوى الانفعالات النفسية، فإن الاستعارة تقوم بعملية تنشيط القوى الوجدانية بما تحمل من هذه الانفعالات"[16].

وتؤول أهمية الاستعارة في التشكيل التصويري – أيضًا – إلى اعتمادها على الإيحاء، والبعد عن التصريح المباشر، وهذا من شأنه أن يثير انتباه المتلقي، ويدفعه إلى استكناه التشكيل والتمتع بجمالياته، " فالإيحاء قادر على استنفار كوامن النفس، وإحداث التوتر الإنساني والقلق الروحي، القادرين على حفز الخيال"[17]، فقدح ذهن المتلقي بالصورة الاستعارية غير العادية، يحتم على الذهن الدوران في فضاءات الخيال وراء خبيء المعاني، والتنقل معها بين المادي والمعنوي، والمعقول وغير المعقول، فالانحراف الاستعاري " بوصفه أسلوبًا بيانيًا هو الأبعد غوصًا، والأكثر اتساعًا، والأعمق غورًا في إنتاج مثل هذه التحولات"[18]، هذه التحولات تنبه إليها عبد القاهر في معرض حديثه عن الاستعارة المفيدة، يقول : " فإنك لترى بها الجماد حيًّا ناطقًا، والأعجم فصيحًا، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفيّة بادية جليّة... إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل، كأنها قد جسّمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطّفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلّا الظنون"[19].

ولعل عناية النقد العربي القديم بالتشبيه على حساب الاستعارة له ما يفسره عندهم، فهم يربطون التركيب الاستعاري بالتشبيه، وهذا واضح جلي في حدِّهم الاستعارة، كما في قول السكاكي: "هي أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر مدعيًا دخول المشبه في جنس المشبه به دالًا على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به"[20]، فهي تابعة له متولدة عنه، ولا يمكن تصور تحققها إلا من خلاله، "فالاستعارة فرع من فروع التشبيه "[21]، ويؤكد ذلك عبد القاهر بقوله: "والتشبيه كالأصل في الاستعارة، وهي شبيه بالفرع له، أو صورة مقتضبة من صوره"[22].

ولما للاستعارة من دور بارز في التشكيل التصويري؛ فقد اشترط النقاد القدامى لحسن الاستعارة وجودتها أن تكون دانية قريبة من الأفهام، فـ" أحسن الاستعارات ما تضمن مناسبة بين المستعار والمستعار منه "[23]، بمعنى أن يكون وجه الشبه بين المستعار منه والمستعار له قريبًا، ليس بعيدًا أو محالًا؛ لذا عابوا على "أبي نواس" قوله:

بُحَّ صوتُ المالِ ممّا منْكَ يشْكُو، ويصيحُ[24]

"فأي شيء أبعد استعارة من صوت المال؟ فكيف حتى بح من الشكوى والصياح، مع أن له صوتًا حين يوزن أو يوضع؟ ولم يرده أبو نواس فيما أقدر، لأن معناه لا يتركب على لفظه إلا بعيدًا"[25]، فهم بذلك يرفضون أن يطرق الشاعر بخياله المعاني الغريبة، وقد نصوا على أنه: "لا يستعمل هذا الضرب من التوسع إلا جاهل بأسرار الفصاحة والبلاغة، أو ساه غافل يذهب به خاطره إلى استعمال ما لا يجوز أو يحسن"[26]، ومن ثم أرادوا للاستعارة أن تكون " ادعاء معنى الحقيقة في الشيء للمبالغة في التشبيه"[27]، واشترطوا لهذه المبالغة ألا تتجاوز حدود المعقول والمعهود، وإلا فإنها ستودي بالصورة "إلى الغموض، واختفاء الحدود الفاصلة بين الأشياء"[28]، وإن كان للذوق وتحولات الزمن أثره في تقبل بعض نقادنا القدامى مثل هذه الانزياحات والانتصار لها، كما فعل القاضي الجرجاني في وساطته[29].

هذه النظرة لم يعتمدها النقد الحديث، الذي ترك العنان للشاعر يحلق بخياله كيفما شاء، فيجلب من المعاني المبتكرة ما يغني به التشكيل التصويري، وقد عدّوا هذا لونًا من ألوان ترقى الخيال.

فالخيال كلما كان قريبًا عدّ المحدثون الصورة مبتذلة ضحلة، لا تؤدي إلى تفاعل طويل الأمد مع المتلقي، كما أنها تحدّ من قدرة المبدع، وتحجم موهبته، حتى رأى بعضهم : أن رؤية النقاد القدماء قد حالت "دون تكثير الطبقة التي تتذوق

الجدة في الاستعارة، وتقبل على ما يكمن في طبيعة من الخيال الخلاق من إبراز الحياة في صورة جديدة "[30].

لذا كانت الاستعارة في رؤية المحدثين، تعبيرًا "يقوم على درجة من درجات التقمص الوجداني تمتد فيه مشاعر الشاعر إلى كائنات الحياة من حوله، فيلتحم بها ويتأملها، كما لو كانت هي ذاته، ويلغي الثنائية التقليدية بين الذات والموضوع"[31]، ففي التعبير الاستعاري محو للحدود الفاصلة بين عناصر الطبيعة وأصنافها، وكأن الاستعارة تقوم على إبطال قوانين المادة، فهي إذن ضرب من سحر البيان، الذي يخالف النواميس الطبعية .

ومن ثم رأى المحدثون: أن "أول مظهر جمالي للاستعارة، استعادة الحياة توازنها، واستئناف الانسجام الداخلي بين المشاركين فيها"[32]، وكأنها تؤصل لطبيعة جديدة غير التي ألفناها؛ تغدو فيها العناصر الأخرى تقاسمنا خواصنا الحسية، وتشاركنا أحاسيسنا وطاقاتنا الشعورية.

ورأى عدد من النقاد المحدثين أن الاستعارة تبرز في خلق فجوة بين (كونين تصوريين ولغويين)، وأنه لا بد أن ينقل المعنى الاستعاري من معنى آخر يرتبطان بصلة معينة، أو مثلما يقول (ماكس بلاك): إن الفجوة في النظريات الحديثة للاستعارة تتعلق بـ (الابتكار الملائم لهذه النقلة)، وتتشعب المصطلحات عند النقاد المحدثين، فتارة تكون العلاقة بين المعنيين (مسافة التوتر)، وتارة (التنافر الدلالي)، وتارة ثالثة (الانفصام الإشاري) وثلاثتها تتعلق بالنظرة الحديثة للمفهوم الاستعاري. هذه الرؤية الحداثية للتشكيل الاستعاري نجد خطوطها العريضة في مدونة عبد القاهر الجرجاني حين حدَّ الاستعارة بقوله: "أن يكون للّفظ أصل في الوضع اللغوي معروف تدلّ الشواهد على أنه اختصّ به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلًا غير لازم، فيكون هناك كالعارية"[33]،

وقوله:" وأمّا المجاز، فكلّ كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها، لملاحظة بين الثاني والأوّل، فهي مجاز"[34]، والاستعارة فرع من التجوز في القول.[35]

واعتماد النقد الحديث الصورة الكلية، وعدم اكتراثه كثيرًا بالجزيء التصويري أو الصورة (البسيطة)، يجعل نظرة النقد القديم لا تتماشى وتلك الصور الكلية، القائمة على تآلف العناصر وتشابكها؛ فليس بالضرورة إيجاد علائق قوية، وقرائن ثابتة بين كل عنصر من عناصر تلك الصورة، التي "لا تعتمد كثيرًا على حدود التشابه الضيقة بقدر ما تعتمد على تفاعل الدلالات"[36]، المؤدي إلى التأثير والتأثر بين الطرفين، وهو الموصل لأرفع ألوان التشكيل الاستعاري في النقد الحديث، وهو الاستعارة الموسعة أو الممتدة.

من ثم، فالتوسع في تشكيل الصورة الاستعارية، والإتيان بالمعاني الغريبة، وإلغاء الحدود بين عناصر الوجود، وتفاعل الدلالات، ونشوء التأثير والتأثر بين الأطراف، مما أقره النقد الحديث، الذي منح الشاعر حرية الانطلاق التخيلي، لذلك سلك الشعراء المحدثون دروبًا شتى، واستخدموا وسائل متعددة؛ لابتداع صورهم، ويعرف الانزياح الاستعاري في دراسات المحدثين بالانزياح الاستبدالي[37]، ففيها استبدال حاضر بآخر غائبًا.

2- أنماط الانزياح الاستعاري ودلالاته في شعر الزميلي[**]

تعتمد الاستعارة في شعر الزميلي عدة انزياحات تصويرية، منها :

(أ) التشخيص/ Personification

حُدَّ بأنه: "إبراز الجماد أو المجرد من الحياة في ضوء الصورة بشكل كائن متميز بالشعور والحركة والحياة "[38]، فدوره إحلال الجمادات في هيئة الأشخاص، وخلع صفات الأحياء عليها، وهذه الوسيلة التي يحيل بها الشاعر الطبيعة الصامتة إلى

كائنات تدب فيها الحياة، قد تعارف عليها المبدعون – قديمًا وحديثًا – وإن لم ترد في مدونة النقد العربي القديم بهذا الاسم، بل عالجوها على أنها من قبيل الاستعارة المكنية، فقد ذكر عبد القاهر أن من جماليات الاستعارة أنها تريك الجماد حيًّا ناطقًا، والمعاني الذهنية بادية للعيان، وعدول عبد القاهر عن إطلاق مصطلح التشخيص على هذا الإجراء الاستعاري يؤول إلى أنه "متكلم أشعري، وهذه صفة تجعله يشعر أن المضي في التسليم بالتشخيص، والإلحاح عليه، قد ينتهي إلى القول بالتشبيه والتجسيد، وغيرهما من الأمور التي تتعارض مع أصل التوحيد عند الأشاعرة "[39].

ويعد التشخيص من أقدر أدوات الشاعر إلى اختراق عالم المتلقي، إذ التشخيص "عملية نفسية، ووظيفته التأثير في نفس المتلقي وإثارة انفعاله المناسب عن طريق تشخيص المعاني المجردة في صور حسية، يخيل للمتلقي أنها متحدة بها"[40]، فينزع عن المتلقي الإحساس بالغربة أو الانعزال عن محيطه، ويعزز لديه الشعور بالاندماج أو التوحد مع عناصر الفضاء، والإيهام بأن كل شيء حوله ينبض بالحياة.

وقد أغرم القدامى والمحدثون بهذه الأداة، واستعملوها بكثرة في نتاجهم، وهذا يؤول إلى أنها تعمل على الدمج بين عالمي الجمادات والأحياء، وتسعى للتأكيد على إكساب المجردات سمات الأشخاص، فهي ملكة "تستمد قدرتها من سعة الشعور حينًا، ومن دقة الشعور حينًا آخر، فالشعور الواسع هو الذي يستوعب كل ما في الأرضيين والسموات من الأجسام والمعاني، فإذا هي حية كلها لأنها جزء من تلك الحياة المستوعبة الشاملة، والشعور الدقيق هو الذي يتأثر بكل مؤثر، ويهتز لكل هامسة ولامسة، فيستبعد جد الاستبعاد أن تؤثر فيه الأشياء ذلك التأثير، وتوقظه تلك اليقظة، وهي هامدة جامدة صفر من العاطفة خلو من الإرادة ".[41]

وللتشخيص في التشكيل الاستعاري "قدرة على التكثيف والاقتصار والإيجاز، وقد عزا إليه (ريتشاردز) الفضل في تجنب انتشار الدوافع الانفعالية وتبددها، لذلك

يتميز عن كل أسلوب يراد به إحداث مفاجأة أو مخادعة "[42]، فالتشخيص يزيل الرتابة عن الأشياء، ويكشف عن علاقات جديدة بين عناصر الوجود، تسهم في تقديم عالمنا القديم بثوب قشيب، يحرك الفكر، ويدفع إلى التأمل، وينشط الشعور، ويعيد الكائن البشري إلى مكانه من العالم، ويعمق صلته بكل مظاهره وظواهره[43].

إلا أن مصطلح التشخيص قد غدا شبه مهجور من قبل النقاد المعاصرين، الذين يؤثرون الاستعارة على التشبيه، والرمز على التشخيص، والأسطورة على التمثيل[44].

ومن الانزياحات التشخيصية / إبدال المادي بالمادي قول الزميلي :

تساقطتُ .. حتى أضعتُ كياني!
بكاني .. مكاني !
وجفت عروق الأماني !
وفي حفر الصمت ..غبتُ .. وغيبت حتى..
تمطى ركامي : وتد![45]

فمراتع الشاعر تشاركه خوالجه، فمكانه يئن لحاله، ولاشك في أن نزوع المحزون إلى مفردات الطبيعة، وانخراطه فيها ليس بالتشكيل المبتكر، إلا أن عنصر الجدة في تلك الصورة يؤول إلى جريانها على لسان طفلة، تأنس وقت فجيعتها بالأحياء عادة وفطرة، وهروبها إلى الطبيعة يعكس مدي الألم النفسي، الذي حدا بها إلى أن تهجر عالم البشر، المتخاذلين عن نصرتها، وتستعيض عن مخالطتهم باللجوء إلى كائنات أخرى، تخلع عليها شمائل الأحياء.

وليس في هذا الانزياح الاستبدالي جديد قدمه الشاعر، غير أن الرمز (وتد) هو ما أضفى على النص بعدًا دلاليًّا جماليًّا.

ومن قبيل الانزياح الاستبدالي الجامع بين الأضداد قوله :

وعلى صقيع الرمل .. تنشج جمرة
والريح تلطم وجهها .. وتعاني[46]

في النص السابق انزياح استبدالي، تشكل من خلال تداوله دلالات الألفاظ، فقد انزاح بالكائن عمّا هو مسلم عقلًا وعادة، فالجمرة تغرق في الدموع، والريح تنتحب صافعة وجهها بطريقة عكسية، وهذا الانزياح قد أدى في الحالين إلى مماطلة فكرية للوصول إلى المعنى الدلالي.

كما ابتكر الشاعر – في السطرين السابقين – مفارقتين، عن طريق الجمع بين الأضداد، الأولى : صقيع / الرمال، فالرمال عادة لا توصف إلا بالحرارة الشديدة فهما متلازمان، والثانية: الجمرة / الدمع = النار / الماء، فالجمرة رمز لذات الشاعر المتشظية، والرمل رمز لرقيب يرقبه بفتور.

ولا شك في أن جماليات الانزياح في السطرين متعددة، إلا أن الشاعر كان ينقصه – هنا – استخدام معادل موضوعي مناسب، يسقط عليه تلك الآلام والهواجس والحذر والترقب والمصير المجهول.

ومن الانزياح الاستبدالي قوله :

وآنَ ترف عيوني..
على مئزر الليل.. تهفو..
إلى لهفة النجم .. حين اتقد
فيورق نبضي..
وينثال بالضوء قنديل روحي ..
أصلي:
"مدد !..[47]

فالانزياح – هنا – أحال الشاعر وروحه – المتخمة بالهموم والمآسي – وعناصر الطبيعة (الليل – النجم) كتلة واحدة، تتعاور أجزاؤها الثلاثة (الروح – الليل – النجم) صفاتها، وقد كشف التشخيص نفسًا متخمة بالهموم، ومناخًا ملبدًا بالهواجس .

فهذا الانزياح الاستبدالي ليس فيه من الابتكار شيئًا غير تلك الحلقة المفرغة التي مزج فيها بين روحه وعناصر الطبيعة، وجنوحه إلى استخدام الخيال البصري (مئزر الليل + يورق = السواد + الخضرة) ليلامس حواس المتلقي ويسعى إلى توجيهها، وإقناعه بما يريه، وإن خالف نواميس الحياة التي ألفها .

وعلى غرار هذا التصوير الاستبدالي / إبدال المادي بالمادي جاء قوله :

قيثارتي .. ملئت بأنات الجوى
ومراكبي .. أسرى على الشطآن
وعلى محابري السكون .. ومغزل
ثمل .. سقته وخيطه .. الشفتان
وطيور أحرفي الوليدة .. أنفس
مقبورة .. تشتاق للطيران(48)

ففي النص جملة من الانزياحات الإبدالية، التي تعانقت حتى شكلت فضاء الشاعر الداخلي، وشخصت ما تموج به نفسه، فألحانه وأنغامه / قيثارتي قد تخللها الحزن والأسى من منبعها المثقل بالهموم، وأفكاره / مراكبي أسيرة حبيسة كبته النفسي، لا تستطيع أن تبحر، وتمخر عباب هذا البحر المتلاطم، وأقلامه قد علاها السكون، وكلماته سكرى تغيب وتحضر، وأحرفه تريد أن تتعانق؛ لتخرج من تلك المقبرة التي لا مناص منها .

(ب) التجسيد / prosopopoeia

ويقصد به إبراز المعنويات في هيئة المحسوسات، أو "تحويل المعنويات من مجالها التجريدي إلى مجال آخر حسي ثم بث الحياة فيها أحيانًا، وجعلها كائنات حية تنبض وتتحرك"[(49)]، فهذه الأداة تعين على نقل الشيء من صورته الذهنية المعنوية إلى شيء مجسم تدركه الحاسة البصرية، وتسعى بقية الحواس للتجاوب معه؛ لذا فإن التجسيد كفيل بتفعيل كافة حواس المتلقي؛ فتتعانق حواس المبدع في إطار يشي بمدى فاعلية هذه الأداة، في الربط بين عوالم المنشئ ونوازعه ومتلقيه، وهذا قريب جدًا من تراسل الحواس؛ إذ يحيل المعاني المدركة بالأفهام إلي أشياء تقع عليها الحواس .

هذه التجاوزات التعبيرية المتكئة على المفارقة لمنطق العقل والعادة " لا تقوم على التشبيه، وإنما تقوم على بث الحياة والحركة في المشبه لغرض المبالغة "[(50)].

ويعد "عبد القاهر الجرجاني" أول من اعتمد أنماط التشكيل الاستعاري من نقادنا القدامى، غير أنه يطلق على التجسيد مسمى التجسيم، وهذا بادٍ من قوله عن الاستعارة : "إن شئت أرت المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل، كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون"[(51)]، وفي مناسبة أخرى بسط القول في وسائل مخاطبة الجمادات والمدركات العقلية : " وهو يريك للمعاني الممثَّلة بالأوهام شبهًا في الأشخاص الماثلة، والأشباح القائمة، ويُنطق لك الأخرس، ويُعطيك البيان من الأعجم، ويريك الحياة في الجماد، ويريك التئام عين الأضداد "[(52)] .

لكن القائم منها على هيكلة المعنويات – عنده – أوقع وأرحب في الدلالة، فقد رأى: أن تشخيص المعاني بالمدركات الحسية يكون أمس وأوقع في النفس[(53)]، غير أن مدونة النقد العربي القديم " لم تقدم التجسيد بوصفه مصطلحًا بلاغيًّا، أو

نقديًّا، وإنما اكتفت بالحديث عن دلالته الفنية، وهي تتحدث عن فاعلية الاستعارة، ووظيفتها في المبالغة، وتقديم الصورة، واثبات دلالتها"[54]، ومن ثم خلت كتب الأقدمين من وضع حدّ له.

ومن نماذج الانزياح التجسيدي المفعل لحاسة السمع قول الزميلي :

تصيخ القلوب لأشواقها
حين نلقي بأثقالها
عن كواهلنا المنهكات بما .. خف!
من كل شأن .. وشيء[55]

فالشاعر يصور حال قلوب العابدين في الصلاة، لحظة صمتها وانقطاعها عن شواغل الدنيا، فهي صامتة منصرمة عن خواطرها، تأرز إلى تلك السكينة التي هي مبتغاها .

وجمالية الانزياح – هنا – تتجلى في إبدال المعنوي / القلوب من الحسي / الإنسان، وقد مازج بين انقطاع القلوب عن شواغلها وسكون النفس، ومثّل الانزياح في الفعل " صاخ " جمالية دلالية.

ومن قبيل الانزياح الاستبدالي المفعل لحاسة السمع، قوله :

ليت حزني الذي يتخللني
ذرة .. ذرة ..
ليته يتأملني ..
لحظة ..
ربما حنَّ لي .. أنَّ لي ..
ربما .. ربما .. [56]

فقد جعل للأحزان قلبًا يحن ويئن، فالقلب وإن كان منبع العواطف ومكمن الشعور، إلا أن الجديد أن يُثْبته للأحزان، ويوغل في الانزياح فيسمعنا صوت أنين قلب الأحزان، فهاتان الإحالتان أنتجتا صورة إيحائية، تستهوي فكر المتلقي، وتدفعه إلى مزيد من التأمل، مانحة ذهنه أفقًا لاستثمار خياله، فالمألوف أن الأحزان لا قلوب لها تئن وتحن، إلا من قبيل هذا الانحراف الأسلوبي.

ومن التجسيد التصويري الذي جمع فيه الشاعر بين التفعيل لحاسة السمع والذوق قوله :

وصدى صهيل الخيل .. يركض في دمي

وعلى فمي .. بوابة الحرمان ![57]

فقد أحال الصهيل جنسًا من مُنْشئه، ومنحه سمة الركض في بيئة لا يستسيغها إلا خيال جامح (يركض في دمي).

ومكمن الانزياح التجسيدي المفعل لحاسة الذوق في السطر الثاني، إذ أحال الحرمان بيتًا له باب، موطنه فم الشاعر، يصب فيه طعومه التي يتجرعها ذلك العاني، مما وشى البنية النصية الاستعارية جمالًا، كشف عن مقدرة الانزياح في دفع المتلقي إلى مشاركة المبدع، وتلاقي حواسه معه، وإحداث هزة في وعيه وإدراكه .

ومن الانزياحات التجسيدية المفعلة لأكثر من حاسة (السمع – البصر – الذوق) قوله :

الأماني التي ..
نثرتنا على البيد أغنية ..
لم تجد صوتها بعد .. أو يكتمل
حُلُمٌ .. ما ابتدا !

آه منك .. شقيق الرحيل ..
شريك الفيوض التي
نستقي عطشا ..
تتقاطر من راحتيه ..
وعود الندى ! (58)

فقد سعى في تلك الإحالات التجسيدية إلى تفعيل حاسة الخيال البصري لدي المتلقي، من خلال تجسيد الأماني في هيئة الزارع الذي ينثر الحَبّ، وقد بث الشاعر في تلك الصورة آلامه وجراحاته من الغربة التي مزقت شمل الرفقاء، ونثرتهم وأمانيهم ثم بذرتهم، كلٌّ في محل أمنيته التي لم تكتمل، وقد جعلها شقيق رحلته التي لم يجن منها سوى العطش الذي يتقاطر من راحتي الأماني، ووعودها الكاذبة.

وفي قوله: "وعود الندى" انزياح تجسيدي مفعل لحاسة السمع والبصر معًا، ومن شأن تلك الإحالة أن تعمل على استثارة المتلقي، وتدفعه إلى مزيد من التعجيب، وقدح زناد فكره، متخليًا عن واقعه الحسي، متلاقيًا في اندماج مع الواقع الجديد الذي فرضه المبدع .

ومن الانزياحات الاستعارية التي جنح فيها إلى تفعيل حاستي اللمس والبصر قوله :

ويرمقني حارس المقصلة !
فأحضن صبري !
وأبصر جمري الذي مازجته المواجع ..
مذ أسرجته البصائر ..
ما زال ينفض عنه الرماد..
ويستقطر النور محضًا ..

وفي حالك الليل ..
يستنبت اليأسَ ..
بذرة صبح ..
ويسقيه من وقدة الروح والعقل
حتى يفيض بأنواره ..(59)

فحالة القلق والترقب والتوجس، وخشية الرقباء التي يكابدها دفعته إلى الاستئناس بالمعنويات عن طريق تجسيدها، وإحالتها إلى محسوسات تفعم بالحياة، تواسيه وتشد من أزره، حتى انقشعت غمته، وانفرجت أساريره .

ومن تلك الاحالات التي تستلب حواس المتلقي وتخرجها عما درجت عليه في واقعها المادي قوله :

وأعرف أن ليس إلا ..
كيان السراب ..
تموهه الكلمات ..
لمن غيبته الصحاري عن الماء ..
فاستف رمل الهوان ..
ولا ماء إلا الكلام الذي ..
يبتني وهمه .. خيمة ..
كلما انتصبت ..
مزقتها حراب المظالم ..
واجتاحها الرمل ..
واستطعمتها ..
مهاوي الردى ! (60)

هنا يبتني الشاعر واقعًا جديدًا تقع عليه حواس المتلقي لأول وهلة، فقد جعل للسراب كيانًا حقيقيًّا يتشكل بفعل الكلمات، وأوجد للذات المتخبطة في متاهات الفيافي لسانًا تتجرع به رمال الهوان، وتستحيل كلماته خيمة تمزقها حراب الظلم، وتسفيها الريح، وتلتهمها مهاوي التيه والضياع.

وبتلك الإحالات تملك الشاعر حواس المتلقي، واستطاع توجيهها حيث أراد، وزج بها إلى فضاء جديد، أمدّ النص بدلالات أسلوبية منحته قيمًا دلالية، لم تنفك عنها حواس المتلقي، التي أصبحت أسيرة خيالات الشاعر، وحبيسة مشاعره، وقد جسد هذا الفضاء الجديد المتخيل مناخًا مأساويًّا، كشف عن معاناة الشاعر الذي أبى أن يكابدها وحده، دون أن يشرك معه متلقيه.

(ت) التجريد:

هذه الآلة وظيفتها تعرية المحسوسات من هيئتها العينية المشاهدة، ونقلها من عالمها المادي إلى العالم الغيبي أو المعنوي، وهذا الانحراف ليس مستغربًا على الأذهان، لذا كانت هذه الوسيلة أقل شأنًا من سابقتيها في تشكيل العدول الاستعاري، وذلك لضعف الأثر الذي تتركه في وجدان المتلقي.

لذا لم يجر الزميلي الانزياحات التجريدية كثيرًا في ديوانه، ونلمحها في خطابه لرسامته الصغيرة، وامتداده الأجمل، فيحيلها من عالمها المادي إلى المعنوي :

فيا روحي المرتجاة ..
لك الله .. من إرث جيلي الكبل ..
بالعلقميِّ المحارب !
والعلقمي المحاور !
والعلقمي المتاجر !
....

لك الله .. أنت امتدادي ..
وأنت الحياة ..
إذا كنت يا وردتي ..
إذ أُطِلُّ –كجيلي–
تطل معي حيث سرتُ
شواهد قبري.(61)

فهي روحه وريحانة دنياه، التي يتمنى بقاءها، ولو أن يهبها من سني عمره، ومع ما يرجيه لها من البقاء، إلا إنه يخشى عليها عالمًا علا فيه الغثاء، واستشرت فيه الانحرافات الفكرية والجهالات العقدية والضلالات الحزبية، التي نعت فأينعت في دنيا الناس؛ فأحالت حياتهم علقمًا من كل جوانبها.

وهذه الأنماط الانزياحية الاستعارية من الأنواع التي استعملت في القديم والحديث على حد سواء، بيد أن الاتصال بالثقافات الغربية في عصرنا الحديث؛ حدا بشعرائنا إلى التفاعل مع ألوان من التعبير والتصوير الشعري المتداولة في الشعر الغربي بغزارة، من بين تلك الوسائل تراسل الحواس والمعادل الموضوعي.

▪ تراسل الحواس /Synaesthesia

ومعناه أن تستعير حاسة وظيفة أو صفة حاسة أخرى، كأن يقوم الشاعر مثلًا بخلع صفة حاسة البصر على حاسة السمع أو اللمس، وهذا التعاور بين وظائف الحواس، من شأنه أن يمازج بين عالمي الواقع والخيال؛ وذلك لأن " اللغة – في أصلها – رموز اصطلح عليها لتثير في النفس معاني وعواطف خاصة، والألوان والأصوات والعطور تنبعث من مجال وجداني واحد، فنقل صفات بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسي، كما هو أو قريب مما هو، وبذا تكمل أداة التعبير

بنفوذها إلى نقل الأحاسيس الدقيقة، وفي هذا النقل يتجرد العالم الخارجي من بعض خواصه المعهودة ليصير فكرة أو شعورًا "(62).

ولاشك في أن تبادل الحواس لصفاتها أو مدركاتها يعين كثيرًا على نقل الأثر النفسي للمبدع، كما يمكّن المتلقي من الانطلاق إلى عوالم أرحب، خارج حدود الواقع، وهدف المبدع من استخدامه تلك الأداة – التي لا تقوم على الترابط المنطقي بين الحواس ووظائفها الأساسية – "استخدام أية وسيلة تمكنه من النفاذ إلى محتويات اللاشعور المكبوتة، ثم يخرج هذه العناصر حسبما يتراءى له بالصور الأقرب للوعي". (63)

وقد تنبه عبد القاهر الجرجاني إلى تلك الأداة – وإن أطلق عليها التشبيه العقلي –: "كما قال: عَسَلُ الأخلاقِ ما يَاسرتَهُ ... فإذا عَاسرتَ ذُقْتَ السَّلَعا.... المعنى أنك تجد منه في حالة الرِّضى والموافقة ما يملَؤُك سرورًا وبهجةً، حسب ما يجد ذائق العسل من لذَّة الحلاوة، ويهجمُ عليك في حالة السُّخط والإباء ما يشدِّد كراهتَكَ ويَكْسِبك كَرْبًا، ويجعلك في حال من يذوق المرَّ الشديد المرارة، وهذا أظهر من أن يخفى ". (64)

وكان الشاعر الفرنسي (بودلير Charles Pierre Baudelaire) ممن دعوا إلى إدراج تراسل الحواس ضمن وسائل تشكيل الصورة الشعرية، وقد صرح بأن: "العطور والألوان والأصوات تتجاوب"(65)، فالصوت "قد يترك في النفس أثرًا شبيهًا بالأثر الذي يتركه فيها اللون وكذا العطور"(66)، ومع ذلك فإن تراسل الحواس يعد أداة من أدوات تشكيل الصورة (البسيطة) أو المفردة.

وقد تعاورت الحواس وظائفها في شعر الزميلي؛ فنبصر **الأذن الراشفة** :

رشفت من نبعه الألحان في كل قصيد ! (67)

والأذن التي تشم رائحة القصص:

ألم تشم في المدى ..

رائحة قديمة

لقصة التكرار(68)

والعين الراكضة :

لكأني أراك..

- وعيناك تركض فوق الحروف -(69)

والعين المبصرة المعاني :

وأبصرت ذلي ..

يعانق جوعي!

وفقري ..

ينادم أنيابها في ضلوعي ! (70)

والعين المبتسمة :

أسرج سما الروح ..

واستمطر العين بسمتها .. (71)

والعين السامعة :

أبصرت أجوبة الزيف(72)

واللسان الذي يبصر :

لملمت كل ذواتي اللواتي انتثرن ..

وأسرجت لي ..

من رفات فمي قبسًا(73)

واللسان المتذوق غير الطعوم :

وطيور أحرفي الوليدة .. أنفس
مقبورة تشتاق للطيران!
وصدى صهيل الخيل .. يركض في دمي
وعلى فمي بوابة الحرمان(74)

فالحرمان من الأمور المعنوية التي تستشعر ولا تذاق، وقد عكس هذا التقارض الانزياحي بين الحاستين شدة معاناته مما يرسف فيه من الأغلال التي كبلت كلماته، فعي لسانه إلا من تجرع مرارة الحرمان .

ومن قبيل ذلك التقارض الانزياحي الذي يجلي معاناة الشاعر:

لك الحمد ما وشوشت في الأثير ..
أسامي اللصوص / الكرام !
وما خيمت ..
فوق نص الحقيقة ..
مقطورة .. من نصوص لئام
وما انتقشت ..
فوق أنياب أسيادها ..
بسمة حلوة ..
بعدما أتخمت من دماء الأنام (75)

واستخدام اللسان في تذوق المعنويات ليس جديدًا في الاستعمالات الأدبية، حتى إن "ابن خلدون" قد أوجد تعليلًا لاختيار الذوق في التعبير عن ملكة النقد، فيقول: "استعير لهذه الملكة عندما ترسخ وتستقر اسم الذوق ....، وإنما هو موضوع لإدراك الطعوم، ولكن لما كان محل هذه الملكة في اللسان، من حيث النطق

بالكلام، كما هو محل لإدراك الطعوم، استعير لها اسمه، وأيضًا فهو وجدان اللسان، كما أن الطعوم محسوسة له فقيل له ذوق"[76].

- **المعادل الموضوعي /Objective correlative**

ظهر هذا المصطلح الفني في معالجة الصورة على يد الشاعر والناقد الإنجليزي (ت س إليوت / Thomas Stearns Eliot)، الذي رأى: أن الوسيلة المثلى للتعبير عن أحاسيس الشاعر وعواطفه بشكل تصويري فني بعيد عن التلقائية والمباشرة، يكمن في إيجاد معادل موضوعي، يقوم بتصوير أجوائه النفسية على أساس من الإيجاز في الوصف والتصوير، وتتحدد رؤية (إليوت) للمعادل الموضوعي في "أن التأثير الفني الذي تتركه القصيدة في متلقيها لا يتحقق إلا بعد ترجمة الإحساس [أو العاطفة أو الشعور] إلى موضوع، بمعنى أن الإحساس الذي يثيره العمل الفني في نفوسنا يختلف في طبيعته عن الإحساس الذي تزودنا به الحياة"[77].

والحق، إن وسيلة بث الإحساس في صورة معادل موضوعي قد أثبتها الشعراء قديمًا في نتاجهم وإن لم يفطنوا لها، لكن الجديد فيها هو مسألة التقنين والآليات والشروط التي حددها (إليوت) [78].

ومن الإحلالات والإحالات الموضوعية في ديوان الزميلي قوله:

تخُبُّ العباءات حولي ..

مجللة بالوقار – كعادتها – ..

و .. يضَحّون ..

تخمد صوت انتحابي .. التسابيح !

تنهش جمر عيوني .. التماسيح !

يهمي الدخان ..

على مفرق الوأد : عُودا .. ونَدّ ![79]

يعيش الشاعر أجواء وجدانية يتنازعها الخوف والأمل، فهو في حالة من السكينة تبعثها تسابيحه، ويعكر صفوها ذنوبه وهمومه التي رمز إليها بالتماسيح، التي تقبع في خلده، وتسبح في فكره .

ونلمس ذلك الانزياح الاستبدالي في قصيدته زرقاء :

وخناجري بيت الغبار!.. وعندما ..
طَعَنَتْ .. لفظت دمي ! وبعض لساني!
(زرقاء) تنذر في السديم يمامة
– أملا بألا تطفأ العينان –: " قيثارتي ملئت بأنات الجوى
لابد للمكبوت من .. فيضان "[(80)]

استعاض الشاعر عن الحديث المباشر بالمعادل الموضوعي "زرقاء اليمامة " ليعكس من خلاله حدة بصر مراقبيه، التي تماثل حدة بصر زرقاء اليمامة، وقد تحقق الانزياح عن طريق المعادل الموضوعي، الذي كشف عن وجلِ الشاعر، وحذره الشديد من عيون الرقباء المتربصين .

وبعد،

فإن الشعراء المعاصرين مهما أغرقوا في التجديد والتحديث، فإنهم سيظلون متمسكين ببعض التشكيلات التصويرية التي أقرها القدماء، شاء المعاصرون ذلك أم أبوا، ومرد ذلك إلى "أن الشعر العربي لم يمر بدورات متعاقبة من التطور – كما حدث مثلا للشعر الأوروبي منذ عصر النهضة – بل ظل كأنه خيط متصل على مر العصور، قد تضعف قواه أو تزداد، وقد تزهو ألوانه أو تشحب، لكن طرفه الأخير يبقى مترابطًا ببدايته الأولى، على نقيض الشعر الأوروبي الذي لا تكاد ترتبط مرحلة فيه إلا بتراث المرحلة السابقة "[(81)].

ولا شك في أن الشاعر المعاصر صار أكثر حرصًا على أن تزدان سردياته الشعرية بمثل تلك الصور الانزياحية، علّها تكون عوضًا عما افتقده نصه من جوهر القصيد / الوزن والقافية.

الحواشي:

1. ينظر : الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية، ص 39، 40، أحمد مُحَّد ويس، مؤسسة اليمامة الصحفية، الطبعة الأولى 1424هـ / 2003م .
2. الأسلوبية والأسلوب ص162، عبد السلام المسدي، طبعة الدار العربية للكتاب، الطبعة الثالثة.
3. ينظر : بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 63، صلاح فضل، سلسلة عالم المعرفة الكويت 1992م.
4. ينظر : التفكير البلاغي عند العرب .. أسسه وتطوره إلى القرن السادس (مشروع قراءة) هامش ص 52، حماد صمّو، منشورات الجامعة التونسية 1981م. .
5. الانزياح بين النظريات الأسلوبية والنقد العربي القديم، المقدمة (و)، رسالة ماجستير مخطوطة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية في جامعة حلب1996 م، للباحث / أحمد مُحَّد ويس.
6. الصورة الأدبية في القرآن الكريم ص58، صلاح الدين عبد التواب، الشركة المصرية العالمية للنشر، الأولى 1995م .
7. الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ص 94، بشرى موسى، المركز الثقافي العربي بيروت، الطبعة الأولى 1994م .
8. الاستعارة في النقد الحديث الأبعاد المعرفية والجمالية ص226، يوسف أبو العدوس المطبعة الأهلية الأردن، الأولى 1997م.
9. الصورة الأدبية في القرآن الكريم، ص59 .
10. ينظر: الاستعارة في النقد الحديث الأبعاد المعرفية والجمالية ص251، سابق.
11. الصناعتين لأبي هلال العسكري ص269، تحقيق : علي مُحَّد البجاوي، ومُحَّد أبو الفضل، المكتبة العصرية بيروت 1419هـ.

12. ينظر: الصورة والبناء الشعري ص20، د/مُحَّد حسن، طبعة دار المعارف 1981م.
13. ينظر: السابق ص67.
14. الاستعارة في النقد الحديث .. الأبعاد المعرفية والجمالية ص7، سابق.
15. النقد الأدبي الحديث ص433، د/ مُحَّد غنيمي هلال، دار نهضة مصر القاهرة.
16. الاستعارة في النقد الحديث ص249، سابق.
17. السابق، ص226.
18. ينظر : أثر البواعث في تكوين الدلالة البيانية .. شعر جميل بثينة نموذجًا، ص47، صباح عباس عنوز، دار الضياء، العراق، الطبعة الأولى 1428هـ/2007م.
19. أسرار البلاغة في علم البيان ص40، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق : عبدالحميد هنداوي، دار الكتب العلمية بيروت، الأولى 1422هـ /2001م.
20. مفتاح العلوم للسكاكي ص369، تحقيق : نعيم زرزور، دار الكتب العلمية بيروت، الثانية 1407هـ /1987م.
21. ينظر : السابق ص331 .
22. أسرار البلاغة في علم البيان ص30 .
23. شرح نهج البلاغة ص215، عبد الحميد بن وهبة الله، تحقيق / مُحَّد أبو الفضل، دار إحياء الكتب العربية، من دون .
24. ديوان أبي نواس ص12، مطبعة جمعية الفنون 1301هـ / 1884م.
25. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ص163ـ تحقيق /مُحَّد محي الدين، مطبعة السعادة، الثالثة 1383هـ / 1963م.
26. المثل الثائر في أدب الكاتب والشاعر 348/1، أبو الفتح الموصلي، تحقيق /مُحَّد محي الدين، المكتبة العصرية 1995م.
27. خزانة الأدب 110/1، ابن حجة الحموي، تحقيق / عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال بيروت، الأولى1987م.
28. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ص208، جابر عصفور، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء، الثالثة 1992م.

29. ينظر : الوساطة بين المتنبي وخصومه ص429 وما بعدها، تحقيق : مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، علي مُحَمَّد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه.

30. تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص170، إحسان عباس، دار الثقافة، الرابعة 1983م.

31. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ص204، 205، سابق.

32. الصورة الأدبية ص6، مصطفي ناصف، دار الأندلس – بيروت، الثالثة 1984م.

33. أسرار البلاغة في علم البيان ص31 سابق.

34. السابق ص249.

35. ينظر في ذلك : مناهج النقد الأدبي .. السياقية والنسقية ص 181، عبدالله خضر حمد، دار الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع – بيروت .

36. بنية اللغة الشاعرة ص111، جان كوهن، ترجمة / مُحَمَّد الولي، مُحَمَّد العمري، دار توبقال للنشر– المغرب، الطبعة الأولى 1986م

37. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ص205، سابق.

) تركي بن عبدالرحمن الزميلي، شاعر سعودي معاصر، حصل على ماجستير في اللسانيات **(التطبيقية من قسم اللغة واللسانيات في جامعة إيسكس ببريطانيا 2005م، وحصل على بكالوريوس اللغة العربية وآدابها من جامعة الإمام مُحَمَّد بن سعود بالرياض عام 1413هـ، له عدد من الدراسات اللسانية المنشورة، ومجموعتان شعريتان الأولى بعنوان "مدد" صدرت عن نادي أبها الأدبي 1429هـ/2008م، والثانية "ما عادت أمي تعرفني" قيد النشر .

38. المعجم الأدبي ص67، جبور عبد النور، دار العلم للملايين بيروت، الأولى 1979م.

) تركي بن عبدالرحمن الزميلي، شاعر سعودي معاصر، حصل على ماجستير في اللسانيات **(التطبيقية من قسم اللغة واللسانيات في جامعة إيسكس ببريطانيا 2005م، وحصل على بكالوريوس اللغة العربية وآدابها من جامعة الإمام مُحَمَّد بن سعود بالرياض عام 1413هـ، له عدد من الدراسات اللسانية المنشورة، ومجموعتان شعريتان الأولى بعنوان " مدد " صدرت عن نادي أبها الأدبي 1429هـ/2008م، والثانية " ما عادت أمي تعرفني " قيد النشر .

39. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ص239، سابق.

40. الاستعارة في النقد الحديث ص241، سابق.

41. ابن الرومي .. حياته من شعره ص305، العقاد، دار الكتاب العربي السادسة 1967م.

42. الصورة الأدبية ص136، سابق.
43. الاستعارة في النقد الحديث ص231، سابق.
44. ينظر : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ص239، سابق .
45. ديـوان مـدد ص 16، 17، تركـي الزميلـي، منشـورات نادي أبهـا الأدبي، الطبعـة الأولى 1429/ 2008م..
46. السابق ص 82.
47. السابق ص 18.
48. السابق ص 81.
49. تطور الأدب الحديث في مصر ص332، أحمد هيكل، دار المعارف السادسة 1994م.
50. البلاغـة العربيـة .. تطـور وتاريـخ ص164، شـوقي ضـيف، دار المعـارف القـاهرة، التاسـعة 1965م.
51. أسرار البلاغة ص33، تعليق : محمَّد النجار، مطبعة محمَّد علي صبيح 1977م.
52. السابق، ص132.
53. ينظر : السابق، ص103،102.
54. التجسيد في الـدرس البلاغـي والنقـدي عنـد العـرب 223/2، فاضـل عبـود التميمـي، مجلـة الفتح العراقية، العدد التاسع والعشرون 2007م.
55. ديوان " مدد " ص 60 .
56. السابق، ص 77.
57. السابق، ص 81.
58. السابق، ص 87، 88.
59. السابق، ص 142.
60. السابق، ص 92.
61. السابق، ص 27، 28.
62. النقد الأدبي الحديث، ص395، سابق.
63. الأسس النفسية للإبداع الأدبي (في القصة القصيرة خاصة) ص 85، شاكر عبدالحميد، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1992م.

64. أسرار البلاغة ص68،69 سابق.

65. تطور الأدبي الحديث في مصر ص331، أحمد هيكل، دار المعارف القاهرة .

66. الرمزية والأدب العربي الحديث ص44، أنطون كرم، من دون.

67. ديوان " مدد "، ص 33.

68. السابق، ص 123.

69. السابق، ص 91.

70. السابق، ص 100.

71. السابق، ص 119.

72. السابق، ص 139.

73. السابق، ص 138.

74. السابق، ص 81.

75. السابق، ص 161.

76. مقدمة ابن خلدون ص513، تحقيق / علي عبد الواحد، نهضة مصر للطباعة والنشر.

77. شعر سعدي يوسف .. دراسة تحليلية، ص153، سابق.

78. ينظر: السابق الصفحة نفسها.

79. ديوان " مدد "، ص 19.

80. السابق، ص 82.

81. الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص391، عبد القادر القط، دار النهضة العربية بيروت، الثالثة 1401هـ 1981م.